

El cuerpo vestido

Guadalupe Gárriz

En continuidad con la idea de Paula Croci y Alejandra Vitale (2000) de construir un análisis para poder realizar una crítica cultural del fenómeno de la moda, y para pensar los posibles vínculos con la producción artística, se analizará la manera en que el arte ha expresado este atravesamiento, entendiendo por moda a un conjunto de técnicas y saberes que operan sobre el cuerpo y lo transforman en objeto de consumo (Croci y Vitale, 2000), constituyéndose de esta manera en un factor determinante tanto en la forma de sentir el propio cuerpo como en la forma de percibirse a si mismo y a los otros y, por ende, en la manera de representarlo.

De este modo, se ha investigado cómo el atravesamiento institucional y cultural del discurso de la moda genera efectos distintos y una fenomenología específica (artística, plástica) atribuible a dicho atravesamiento.

Para ello, se ha realizado un relevamiento de producciones de 171 alumnos de la Facultad de Bellas Artes, teniendo en cuenta dos grandes grupos: alumnos que inician su formación, y alumnos que están finalizando su experiencia de formación académica. Se fotografiaron las obras y se elaboró un modelo de ficha para cada alumno a los fines de la sistematización del material y su posterior análisis. Se detectaron estrategias de trabajo, operaciones retóricas recurrentes, recursos materiales específicos de la moda aplicados a producciones plásticas, como así también se hallaron diferencias de tratamientos en los grupos comparados.

En un artículo anterior (Gárriz, 2005), habíamos dicho que a través del vestido se reintroduce la pregunta por el cuerpo en el arte contemporáneo, y que "cuerpo" no se reduce a la representación de la figura humana, sino que ésta queda incluida en el primero. Nos hemos preguntado además ¿Desde dónde lo sentimos? ¿Desde dónde lo miramos? ¿Desde dónde construimos una mirada metafórica acerca de él?

La discursividad propia de la lógica de la moda supone un funcionamiento que va mucho más allá de la vestimenta, por eso es que hemos planteado a la moda, en sintonía con Foucault, en términos de un dispositivo social, producto de los hombres y las mujeres que nacieron y viven en la modernidad.

Teniendo en cuenta que el arte no es una institución que exista independientemente de otros procesos sociales, sostuvimos la idea de que este dispositivo moderno de domesticación del cuerpo (Croci y Vitale, 2000) tendría expresión en las manifestaciones artísticas contemporáneas.

Se describirán de modo sucinto, dos de los cuatro ejes considerados para el análisis de las obras. Dejaremos de lado los otros dos ejes de análisis ya que merecerían un detenimiento mayor.

Posteriormente, se realizará la comparación entre los dos grupos antes mencionados (los que se inician en la formación y los alumnos avanzados).

1. La representación del cuerpo supone la coexistencia de aspectos antagónicos relativos a la integración - desintegración de la imagen corporal.

- a. cuerpo fragmentado /cuerpo totalizado
- b. cuerpo propio /cuerpo ajeno

2. En el cuerpo vestido lo profundo se expresa en la superficie corporal; las vestimentas aparecen revestidas de exterioridad e intimidad al mismo tiempo.

- cuerpo útil como soporte de vestimenta
- cuerpo como superficie de placer, como espacio de contemplación.

1. En relación a la coexistencia de aspectos antagónicos relativos a la ya mencionada integración - desintegración de la representación corporal, hemos analizado aquellas producciones que dan cuenta de esta problemática.

La desintegración de la imagen se ha visto expresada por medio de la operación de fragmentación. Ésta ha aparecido bajo dos formas dominantes:

haciendo alusión a la totalidad que evoca (una fragmentación corporal recurrente ha sido la de manos y pies, torsos y cabezas. En este caso podemos pensar como ejemplo, un par de pies realizados en cerámica, de tamaño real, presentados sobre una base a la altura del piso junto con un par de manos suspendidas en el aire, como si estuvieran a los costados del cuerpo) desvinculándose por completo de la totalidad. El fragmento suele utilizarse como un recurso que se combina con la seriación del mismo elemento, por ejemplo, repeticiones sucesivas de la misma pierna, secuencia de pies dispuestos de modo alineado como si fuesen una exhibición de calzados.

Hemos hallado además, tratamientos en donde se le suman cualidades que funcionan como adjetivos; tal es el caso de fotografías de fragmentos de muñecas dañadas, quemadas, con su cuerpo completo pero torsionado, etcétera.

2. Por otra parte, considerando el cuerpo en su dimensión de superficie corporal; las vestimentas aparecen revestidas, como dijimos, de exterioridad e intimidad al mismo tiempo. Esta dupla ha sido otro modo de hacer referencia a lo propio y lo ajeno de cada cuerpo. En otro lugar planteábamos que "(...) el comportamiento que la sociedad manifiesta a través del vestido permite ser leído como algo más que una combinatoria de colores y superficies. Esto implica un movimiento inverso al de bucear en las profundidades de lo social, o de un sujeto, para arribar a los sentidos que lo determinan. Así como para Lacan el Inconsciente como sistema está en el discurso mismo, en la enunciación que emerge de los enunciados; para Vállery lo profundo es la piel" (Gárriz, 2005).

En lo relativo a este aspecto, hemos hallado trabajos donde las prendas (a su vez partes de una vestimenta total) adquieren una notoria autonomía: medias, accesorios, zapatillas, carteras, fragmentos de camisas, bolsillos, estampados de telas de vestidos, composiciones realizadas con encajes, bordados, ropa colgada de un cordel con broches, broches solos, etcétera.

Es evidente cómo se alude a un cuerpo de un modo metonímico, a través de fragmentos de prendas o accesorios, o simplemente motivos de telas de indumentarias usuales. La reconstrucción del esquema corporal que debe hacer el espectador siempre es a partir de parcialidades, dando la posibilidad de jugar con las diferentes alternativas de combinar fragmentos.

La indumentaria real en muchos casos es soporte de una imagen que se estampa sobre ella. Algunas veces la prenda se presenta en su uso habitual (una pintura realizada sobre una falda de tela de jean), o bien constituye un soporte en donde se altera su funcionalidad de origen (una remera pintada expuesta entre vidrios, un bastidor revestido de cinturones de diferentes materiales y tamaños).

Hemos encontrado también efectos de redundancia o sobresaturación de sentido, por ejemplo, en el caso del estampado de una media sobre una media real de iguales dimensiones.

Como vemos, es de destacar que las vestimentas se muestran independientemente de los usuarios, y en algunos casos, siendo los maniqués un recurso que permite mostrarla y que expresa a su vez la ausencia del cuerpo humano real, pudiendo prescindir de él, como si las prendas se desvincularan por completo de los cuerpos y tuvieran una existencia más allá de ellos. Vuelve a notarse cómo la vestimenta funciona como una operación metonímica respecto del cuerpo, por medio de la cual éste es hablado.

Otra forma de expresión del entrecruzamiento discursivo se evidencia cuando desde el punto de vista técnico se implementan recursos propios de la indumentaria. Por ejemplo, un recurso sumamente usual es la costura que aparece *citada* en pinturas, en grabados o en cerámicas, con los materiales propios de esas disciplinas.

Por otra parte, ya no como cita, aparece directamente el recurso técnico real pero modificándose los materiales o el soporte. Esto, a su vez, se presenta bajo dos formas:

Utilización del recurso para producir una indumentaria: indumentarias de cerámica; prendas de lencería calada y resuelta en papel (como si fuera una prenda de tela); vestidos confeccionados en papel manteca con las costuras pertinentes, cierres, broches, etcétera.

En este caso, la costura, por ejemplo, se utiliza para coser prendas de materiales ajenos a la indumentaria y propios de la plástica, resultando imposibles de usar pero produciendo a la vez un efecto de uso posible, imaginando un cuerpo que luzca esas prendas aunque sea en el plano de lo lúdico, de la fantasía o construyendo una crítica a los modelos ridículos de prendas que el mercado impone y a los que los cuerpos paradójicamente deben amoldarse, en muchos casos aunque eso implique una transformación de sus dimensiones.

Utilización del recurso para producir una composición que no es una indumentaria: se trata de una costura sin fin que no produce prendas ni cuerpos, expresándose sólo el recorrido de la

máquina como sin motivo, sin un molde que recorrer, sin superficies que unir siquiera, produciendo una imagen por superposición de líneas cosidas, como si fuera una máquina de coser que perdió su objeto. Lo hemos observado también en la implementación de broches, cierres y botones que unen telas que no son sacos.

Hasta aquí, hemos descrito de modo general cómo la moda, de una manera más o menos intencional, más o menos consciente, se hace presente en las producciones plásticas.

Con respecto a la comparación entre los dos grupos de alumnos, a pesar de la heterogeneidad en los modos de subjetivación de cada uno y, por ende, su heterogeneidad inter e intra categorial, podemos decir que las producciones de los alumnos de los primeros años de la carrera tienen en común la heterogeneidad en lo relativo a: lenguajes, soportes, técnicas, y temas. Esta característica hace que encontremos producciones de muy buena calidad compositiva en un trabajo, y en el siguiente un trabajo resuelto muy precariamente. Se evidencia la instancia exploratoria que están atravesando desde lo formativo, así como también la variabilidad de sus posibilidades.

En algunos talleres rotativos, la propuesta temática estuvo orientada a la Identidad, dando lugar a un proceso de resignificación de los orígenes de la historia personal y familiar, como así también permitió trabajar con las identificaciones actuales de esos jóvenes. En cuanto a esto último, ha sido una recurrencia la reproducción o citación de ídolos musicales, ideológicos, religiosos.

La identidad en sentido estricto se ha expresado de modo literalizado en reproducciones de DNI, partidas de nacimientos, fotografías de las familias de origen o de la persona propia ampliadas a una técnica en particular (por ejemplo, una xilografía de una foto de un cumpleaños de la infancia, bautismo, casamiento de los padres). En estos casos, la vestimenta constituye un significante de época, un dato de una temporalidad pasada o muy actual.

Algunos alumnos, por ejemplo, se han fotografiado a sí mismos para luego recortar fragmentos de su propia indumentaria o accesorios como si ese fuera el anclaje de la marca personal, como si en un producto tan masivo como un par de anteojos o una remera se hallara la esencia de su persona.

La citación de ídolos o referentes sociales, como así también el tratamiento de la identidad mediante los modos antes mencionados, no se ha observado ya en los años siguientes, y se ha perdido totalmente en el último año de la carrera, donde la producción sémica en muchos casos refiere a un trayecto de investigación estética de mayor intencionalidad retórica, por lo cual el factor común de este grupo es la tendencia a consolidar una singularidad discursiva.

El atravesamiento del fenómeno de la moda se expresa en la implementación intencional de recursos y técnicas propias de ese campo, por ejemplo, coser un cuadro, calar papel manteca para producir un encaje, maquillar el rostro de una escultura femenina con la estética de una muñeca Barbie, construir calzados con diseños exclusivos y pintarlos, hacer cinturones u otros accesorios con vidrio fundido y cerámica, etcétera.

En algunos casos se trata de una alusión irónica, crítica, o lúdica, al mundo de la moda, a los consumos masivos, a los modelos o valores que la sociedad instituye como válidos, y otras veces se construyen obras que son objetos destinados a la venta en los circuitos comerciales reales: zapatos en casas exclusivas de calzados, muñecas de tela serigrafiada en locales de decoración y venta de objetos de arte, prendas, botones cerámicos, vajilla, entre otros. En estos últimos casos, los criterios estéticos utilizados van en sintonía con los vigentes por la moda, mientras que en los otros casos (donde la moda como fenómeno masivo es objeto de análisis y crítica por medio de una intención plástica y no tanto comercial), se trata de una incorporación arbitraria de algún elemento de la lógica de la moda que permite construir un sentido plástico que vaya más allá de ella.

Para finalizar, hemos visto que las Artes Plásticas en su actividad constante de creación de nuevos efectos de sentido, han sido permeables a una discursividad que es originariamente ajena a ellas, incorporando recursos, técnicas, materiales, y estéticas propias de la lógica de la moda. Por esta razón, resulta conveniente introducir el pensamiento interdisciplinario como estrategia de creación y construcción estética, y dar un paso más en el análisis e interpretación de los sentidos anclados en este entrecruzamiento en el que la indumentaria es un elemento más en el funcionamiento de la moda y en la construcción que la mirada del arte realiza sobre los cuerpos.

Bibliografía

CROCI, Paula y Vitale, Alejandra (Compiladoras): *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Colección cuadernillos de géneros, Buenos Aires, La Marca, 2000.

FOUCAULT, Michel: (1987), *Vigilar y Castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

GARRIZ, Guadalupe: "La discursividad del fenómeno de la moda en el arte", Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual, La Plata, Facultad de Bellas Artes, 2005.